

unschwer auch Frau von Mikusch in diese miteinbeziehen müssen. Die wenigen Chromatismen in den vorliegenden Werken wirken aufgesetzt, die Klaviersätze dünn und im von Reger postulierten handwerklichen Können vergleichsweise ärmlich, wenn nicht gar unselbständig. Über die Handhabung des biedereren vierstimmigen Choralsatzes sind beide sichtbar nicht hinausgekommen. Regers Chromatik impliziert die selbständige Linearität der Stimmen in freier Anlehnung an barocke und klassische Polyphonie, und die ist, wie auch bei vielen anderen der untersuchten Werke, in den vorliegenden Kompositionen durchaus nicht gegeben.

Mit Einschränkungen wäre an dieser Stelle auch der bajuwarische, fest in der Tradition seiner Heimat wurzelnde Gottfried Rüdinger zu nennen.

Eine weitere Gruppe umfaßt diejenigen, die - obwohl bester Schule entstammend - der Verkommerzialisierung von Musik anheimfielen: Karl Gemünd, der sich dem Schlager zuwandte, Käthe Bach, die in den Untiefen alterierter Nonenakkorde ertrank, und Erich Anders, der nach einem vielversprechenden op. 1 schon mit seinem op. 11 seichtem Dahinplätschern in Art der Gebrauchsmusik verfiel (selbst die Vertonung von Rilke-Texten - op. 28 - vermochte nicht mehr, ihn der Klassifizierung "Salonkomponist" zu entheben); hier wie auch bei Max Petzold und Johanna Senfter werden Pseudo-Emotionen freigesetzt, deren Oberflächlichkeit den unbedingten Antipol zu Regers volkstümlichen Kompositionen darstellt.

Eine Sonderstellung schließlich nehmen die Reger-Schüler ein, deren Lernzeit nur kurz bemessen war und die heute als Repräsentanten einer "nationalen" Musik gelten: Othmar Schoeck und Jaromir Weinberger.

Bleiben noch die, welche parallel zum Theorie-Unterricht bei Reger eine Unterweisung im Orgelspiel bei Karl Straube genossen und mehr als Interpreten auf ihrem Instrument denn als Komponisten sich hervortaten: Karl Hoyer, Hermann Keller und Kurt von Wolfurt.

Allen aufgeführten Reger-Schülern (mit Ausnahme der letztgenannten) sind in ihrem Liedschaffen - soweit es zur Beurteilung herangezogen werden konnte - folgende Eigenschaften gemeinsam:

1. Regers Stellung im Anbruch zur Moderne wird nicht (oder nur wenig) zu eigenständiger Weiterentwicklung genutzt; seine Affinität zu den wesentlichen Strömungen des 19. Jahrhunderts ist, bis auf wenige Ausnahmen, auch im Werk seiner Schüler wiederzufinden.
2. Regers später Liedstil hat wenig Resonanz in den gattungsgleichen Kompositionen seiner Schüler gefunden. Dagegen stellt bei ihnen der Klavierpart durchweg hohe Anforderungen und schließt damit unmittelbar an die mittlere Epoche in Regers Liedschaffen an. Dennoch wird das vom Lehrer vorrangig postulierte handwerkliche Können als Grundlage zu einer kompositorischen Emanzipation von nur ganz wenigen erreicht.

Manfred Pfisterer

#### 'ICH FÜHLE LUFT VON ANDEREM PLANETEN' - EIN GEORGE-VERS KOMMENTIERT DEN BEGINN DER NEUEN MUSIK. ANALYSE EINES THEMAS VON ARNOLD SCHÖNBERG

Die Behauptung, der George-Vers "ich fühle luft von anderem planeten" - vertont wird er bekanntlich im Thema des 4. Satzes des Streichquartetts op. 10 von Arnold Schönberg - kommentiere den Beginn der Neuen Musik, bedarf einer doppelten Einschränkung: vertretbar ist sie nur dann, wenn man den Beginn der Neuen Musik gleichsetzt mit der Auflösung der Tonalität und wenn diese ihrerseits nicht definiert wird als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Stück geleisteter Akt, sondern als allmählicher Prozeß, der in den "etwa 1908" entstandenen Werken seinen Abschluß findet. Behauptet wird also nicht, daß die Auflösung der Tonalität und damit der Beginn der Neuen Musik im Thema des Quartettsatzes op. 10/IV stattfindet, sondern lediglich, daß dieses Thema zu jenen Stücken bzw. Fragmenten zu rechnen sei, die die Schwelle zur Atonalität markieren. Entsprechend ver-



steht sich die folgende Analyse dieses Themas, was den Beginn der Neuen Musik betrifft, nur als *pars pro toto*, und anstelle der Formulierung "ein George-Vers kommentiert den Beginn der Neuen Musik" stünde besser die: "ein George-Vers, gedacht als Kommentar dessen, was sich im Thema des Quartettsatzes op. 10/IV als Neue Musik ankündigt".

Von diesen Einschränkungen bleibt die eigentliche, gleichwohl unausgesprochene These dieses Referats unberührt, Schönberg selbst habe die Komposition des fraglichen Themas als historisch bedeutsames Ereignis registriert; der in diesem Thema erreichte Stand der Satztechnik entspreche genau dem, was die in ihm vertonte Metapher "ich fühle Luft von anderem Planeten" in kompositorischer Hinsicht meint: einer ersten Berührung mit einem bisher unbekannten musikalischen Terrain.

Soll dies zutreffen, so wird gezeigt werden müssen, daß und inwiefern die im Thema des Quartettsatzes op. 10/IV eingesetzten kompositorischen Mittel tatsächlich als ein erstes Zeugnis der Neuen Musik zu werten sind; daß dieses Thema solche Verfahrensweisen antizipiert, die erst in der Folgezeit prinzipielle Bedeutung gewinnen. Das soll, um es noch einmal zu betonen, keineswegs heißen, daß dieses Thema als das erste und schon gar nicht als das einzige erste Zeugnis der Neuen Musik zu betrachten sei; soviel indessen wird man behaupten können, daß die in diesem Thema sich abzeichnenden Neuerungen in der in ihm ausgeprägten Form wohl kaum in einer viel früher entstandenen Arbeit Schönbergs oder in der eines anderen Komponisten anzutreffen wären.

Welche kompositorischen Mittel damit gemeint sind, sei gleich zusammenfassend vorweggenommen:

1. jene Organisation der horizontalen und vertikalen Distanzverhältnisse eines Stückes, die, anstatt durch ein für immer gültiges Bezugssystem der Töne bestimmt zu sein, deren Zusammenhang auf der Basis intervallischer Beziehungen und Entsprechungen jedesmal neu und nurmehr von Ton zu Ton regelt;
2. die Aufhebung eines bestimmten zeitlichen Nacheinanders bei der Verarbeitung eines im Prinzip unveränderten melodischen bzw. akkordischen Materials;
3. die von einem bestimmten rhythmischen Kontext unabhängige Verarbeitung gleicher melodischer oder akkordischer Gestalten;
4. polymetrische Bildungen als ein Mittel, harmonisch nicht mehr aufeinander bezogene Formglieder zu verklammern.

Von diesen Neuerungen werden in der gebotenen Kürze gerade zwei, und zwar die an zweiter und dritter Stelle genannten, wenigstens andeutungsweise demonstriert werden können. Im Mittelpunkt stehen wird dabei nicht, wie angekündigt, die Analyse des Themas von op. 10/IV, sondern der Vergleich dieses Themas mit seiner anschließenden Wiederholung.

Das zweiteilige Thema (vgl. Takt 21-23 und Takt 24-25/26 in Notenbeispiel 1) setzt sich aus einer Folge von acht vierstimmigen Akkorden zusammen: beginnend mit einem wohl als d-moll zu deutenden alterierten Quartklang folgen die eine B-Tonalität andeutenden Akkorde Es-dur, F-dur und c-moll, und in der zweiten Themahälfte (Takt 24-26) münden zwei übermäßige und chromatisch verbundene Dreiklänge über d bzw. f in die ebenfalls chromatisch bezogenen Akkorde G-dur und Fis-dur ein. Ob der Zusammenhang dieser Akkordfolge im Sinne eines funktionsharmonischen Ablaufs zu deuten sei, bleibe vorerst unentschieden; keine Frage ist, daß es sich dabei um ein diatonisches Klangmaterial handelt.

Diese Folge von Akkorden nun wird unmittelbar im Anschluß an das Thema noch zweimal wiederholt: die Takte 26/27 und 28/29 bringen, auch wenn es zunächst anders scheinen mag, eine freilich zur Dreistimmigkeit reduzierte, wörtliche bzw. quinttransponierte Wiederholung des im Thema exponierten akkordisch-melodischen Materials (vgl. Beispiel 2). (Zur Dreistimmigkeit reduziert insofern, als die Cellostimme, allem Anschein entgegen, an dieser zweimaligen Wiederholung unbeteiligt bleibt. Ihr nämlich ist die Aufgabe zugedacht, die Verbindung der drei Formglieder: Thema, 1. Themawiederholung und 2. Themawiederholung durch eine motivische Klammer zu befestigen, vgl. cis-d-cis [Takt 25-27] und c-des-c [Takt 28] in Beispiel 1.)



Beispiel 1: Streichquartettsatz op. 10/IV - Thema und Themawiederholungen

**THEMA**

Tempo

21 22 23 24 25 26

Sing-stimme  
Ich füh - le luft von an - de - rem pla - ne - ten \_\_\_\_\_

V. I  
*sf* *p*

V. II  
*sf* *p*

Va.  
*sf* *p*

Vc.  
*sf* *p*

*p*

**THEMAWIEDERHOLUNGEN**

27 28 29

**30**

am Steg  
*pp* am Steg  
*pp* am Steg  
*pp*

zart  
*pp*

*p*

Beispiel 2: op. 10/IV-Thema und Themawiederholungen

THEMA

21 22 23 24 25 26

1. THEMAWIEDERHOLUNG

27 28

2. THEMAWIEDERHOLUNG

28 29

Beispiel 3: Lied op. 15/V-Klavier, Takt 3-6 und Takt 13-16

3 4 5 6 7

13 14 15 16 17



Verantwortlich nun für die Schwierigkeit, die Takte 26/27 und 28/29 als Themawiederholung zu erkennen, ist nicht allein ihre stark veränderte rhythmische Gestalt (das akkordisch-melodische Material des 5 1/2-taktigen Themas erscheint, wie Beispiel 1 zeigt, bei seiner Wiederholung zusammengedrängt in eine einzige Achtelfigur mit einer Dauer von nur 3 Vierteln); verantwortlich dafür ist auch weniger die durch das Zusammenfassen von drei in zwei Stimmen bewirkte Veränderung der Diastematik der beiden Mittelstimmen (2. Violine und Bratsche bringen in der Themawiederholung eine zweistimmige Version der drei Unterstimmen des Themas; unverändert übernommen wird lediglich die Stimme der ersten Violine, vgl. Beispiel 2), sondern in erster Linie die Tatsache, daß die Reihenfolge der Takte 21-26 in den Takten 26/27 und 28/29 teilweise vertauscht erscheint. So beginnt die Themawiederholung in der zweiten Hälfte von Takt 26 nicht nur in rückläufiger Anordnung mit dem Abschlußakkord des Themas (um die Themawiederholung dabei gleichzeitig vom Thema abzuheben, werden die Töne cis und ais des letzten Themaakkords in der zweiten Hälfte von Takt 26 oktavversetzt und stimmenvertauscht, vgl. Beispiel 1), vielmehr setzt sich die rückläufige Abfolge dergestalt fort, daß der vierte Takt des Themas (Takt 24 also) bei der Themawiederholung vor die drei ersten Thematakte zu stehen kommt (vgl. Beispiel 2). Die Takte 21-26 erscheinen bei ihrer Wiederholung mithin in der vertauschten Abfolge 26/25-24-(21-23); das akkordisch-melodische Material des Themas wird, abgesehen vom ersten Akkord von Takt 25 und abgesehen von den beiden in Beispiel 2 eingekreisten Tönen fis und e in den Takten 26/27 und 28/29 zwar wörtlich übernommen, sein zeitliches Nacheinander jedoch ist aufgehoben.

Was den Zusammenhang der in diesem Thema exponierten Akkordfolge betrifft, so läßt deren Umstellung bei der Themawiederholung vermuten, daß die internen Bezüge dieser Folge vom Komponisten nicht mehr im Sinne eines zielgerichteten funktionsharmonischen Ablaufs konzipiert worden sind. Bestünde nämlich zwischen den einzelnen Akkorden dieses Themas durchgängig eine harmonische Sukzessivspannung, so wäre die partielle Umkehrung ihrer Aufeinanderfolge schwerlich denkbar. Sie widerspricht jeder funktionsharmonischen Logik. Das wird unmittelbar deutlich, wenn man sich die beiden Teile unseres Themas über ihr metrisches Vorder- und Nachsatzverhältnis hinaus auch in harmonischer Hinsicht durch ein solches Verhältnis aufeinander bezogen denkt. Die Vertauschung der Akkordfolge würde dann nämlich bedeuten, daß der in sich schon umgekehrte ganzschlüssige Nachsatz dem halbschlüssigen Vordersatz vorausgeht.

Wie immer die harmonische Anlage des Themas von op. 10/IV von Schönberg selbst verstanden worden sein mag - keine Frage ist, daß mit der Vertauschbarkeit einer bestimmten Folge von Akkorden das der tonalen Harmonik eigentümliche Richtungsdenken und mit ihm jene Illusion räumlicher Tiefe wesentlich in Frage gestellt wird, die die gesamte Musik seit Monteverdi charakterisierte. Der Aufhebung der Zentralperspektive vergleichbar, die sich etwa gleichzeitig mit der Auflösung der Tonalität im frühen Kubismus der Jahre 1908/09 zutrug, bedeutet die Vertauschung einer bestimmten Folge von Klängen eine Abkehr von den perspektivischen Hör- und Denkgewohnheiten der tonalen Musik und kann zu Recht als eine erste Berührung mit einem bis dahin unbekannten aperspektivischen Musikbegriff gelten.

Die Fernwirkungen des in der Themawiederholung des Quartettsatzes op. 10/IV sich abzeichnenden Prinzips einer richtungsunabhängigen Verarbeitung eines bestimmten Tonmaterials sind allzu bekannt, als daß auf sie eigens hingewiesen werden müßte. Nicht zu verzeihen ist dagegen auf einen Nachweis, daß der in op. 10/IV beobachtete Vorgang der Vertauschung einer bestimmten Folge von Klängen in Schönbergs Atonalität kein Einzelfall bleibt. Das Beispiel, mit dem dies belegt werden soll (vgl. Beispiel 3), stammt aus dem fünften der fünfzehn George-Lieder op. 15. - Dieses Lied bringt in seinem dritten Teil (Takt 13-18) eine verkürzte und in der Zusammensetzung veränderte Fassung des ersten (Takt 1-8/9): kombiniert mit der Singstimme der Takte 1 und 2 beginnt das Klavier in den Takten 13 und 14 mit der Klavierbegleitung der Takte 5 und 6 (Takt 5 bleibt dabei unverändert, während Takt 6 eine kleine Terz tiefer transponiert wiederkehrt), und in den Takten 15 und 16 folgen im Klavier wörtlich die Klaviertakte 3 und 4. In der Reprise des Liedes erscheinen die Klaviertakte 3, 4, 5 und 6 mithin in der vertauschten Abfolge 5, 6, 3, 4.



Ist man bereit, der dargestellten Beziehung zwischen dem Thema des Quartettsatzes op. 10/IV und seiner Wiederholung zuzustimmen, so ist damit zugleich das oben an dritter Stelle genannte Verfahren einer von einem bestimmten rhythmischen Kontext unabhängigen Verarbeitung gleicher melodischer bzw. akkordischer Gestalten nachgewiesen. Schroffer nämlich könnte der rhythmische Gegensatz gar nicht sein als der, der die Themawiederholung vom Thema abhebt: anstelle ganzer und halber Noten erscheinen tremolo-gestrichene Achteltriole, und was sich im Thema über 5  $\frac{1}{2}$  Takte erstreckte, beansprucht in der Themawiederholung nurmehr 3 Viertelwerte.

Die rhythmische Variation des im Thema exponierten akkordisch-melodischen Materials vollzieht sich bei dessen Wiederholung mithin derart radikal, daß dieses, um eine Formulierung Adornos zu gebrauchen, "wirklich nur noch Material darstellt". Komponiert wird also bereits in op. 10/IV nicht mehr mit fertigen Themen und Motiven, mit solchen Formelementen also, bei denen rhythmische und melodische Faktoren als ein unabdingbar Zusammengehöriges erscheinen, sondern mit vereinzelter materialhaften melodischen und rhythmischen Gestalten. Bereits auf den in op. 10/IV erreichten Stand der Satztechnik wäre demnach jener Begriff vom Komponieren anzuwenden, den Schönberg erst viel später, 1931 nämlich, so definierte: "Komponieren ist: in Tönen und Rhythmen denken"<sup>1</sup>.

Der mögliche Einwand, schon bei Beethoven und besonders bei Brahms fänden sich ähnliche Beispiele einer rhythmischen Umdeutung gleicher melodischer Gestalten, jenes Denken in Tönen und Rhythmen sei schon bei diesen Komponisten anzutreffen und verdiene darum schwerlich als Signum einer neuen Komponierrichtung gewertet zu werden, scheint nicht unbegründet zu sein. Ihm jedoch wäre entgegenzuhalten, daß zwischen dem bei Beethoven und Brahms zu beobachtenden Verfahren und der von Schönberg nach der Auflösung der Tonalität praktizierten rhythmischen Variierung eines gleichen motivischen Materials ein qualitativer Unterschied insofern besteht, als das, was in der Musik Beethovens und Brahms' eben doch nur sporadisch in Erscheinung tritt, nach der Auflösung der Tonalität prinzipielle, weil formkonstitutive Bedeutung gewinnt. Dies aus einem doppelten Grund: zum einen verfügt atonale Musik nicht länger über das architektonische Prinzip der tonalen Musik, gleiche oder sich entsprechende metrisch-rhythmische Formglieder harmonisch zu differenzieren und zueinander in Beziehung zu setzen – ihr ist darum die Aneinanderreihung unveränderter metrisch-rhythmischer Wiederholungen verwehrt. Und andererseits ist die fortwährend sich ändernde metrisch-rhythmische Struktur atonaler Musik in der dem Rhythmischen in dieser Musik zugewiesenen Aufgabe begründet, jene differenzierende Wirkung zu ersetzen, die vordem von den verschiedenen Wertverhältnissen der funktionalen Harmonik ausgegangen war. Zu ergänzen wäre, daß der Zusammenhang eines atonalen Stückes dazu im Gegensatz auf der Wiederholung eines im Prinzip gleichen melodischen bzw. intervallischen Materials beruht, daß also der Mangel an metrisch-rhythmischen Zusammenhängen, der seinerseits aus dem Fehlen harmonischer Bezüge und Wertigkeiten resultiert, aufgewogen wird durch das Festhalten an einem gleichen Tonmaterial. Den gleichen Sachverhalt dürfte Erwin Stein im Auge gehabt haben, wenn er sagt: "Nach dem Verzicht auf die Tonalität" "entsteht die Melodie meist nicht mehr wie früher durch melodische Variation rhythmischer, sondern durch rhythmische Variation melodischer Motive ... die gewonnene Freiheit vom Zwang des Harmonischen legt der melodischen Gestalt die Verpflichtung auf, ihren Charakter zu wahren."<sup>2</sup>

Daß gerade dem vierten Satz von Schönbergs zweitem Streichquartett, was diese prinzipielle Umkehrung des Verhältnisses von melodischer und rhythmischer Variation betrifft, wahrscheinlich eine Schlüsselstellung zukommt, daß es sich also auch bei der in op. 10/IV praktizierten rhythmischen Variierung eines unveränderten melodischen Materials um einen ersten Versuch handelt, neue Wege der Formbildung zu erproben, kann aus der Tatsache geschlossen werden, daß die in diesem Satz mehrfach zu beobachtende rhythmische Veränderung der melodisch-akkordischen Verhältnisse sämtlicher Stimmen eines ganzen Abschnittes (ein zweites Beispiel dieser Art aus demselben Stück zeigt Beispiel 4) auf diesen Satz beschränkt bleibt und weder in einer früher, noch in einer später entstandenen Arbeit Schön-



Beispiel 4: op. 10/IV - Takt 30-34 und Takt 41-43

30 31 32

Sing-stimme

Mir blas - - sen durch das dun-

V. I

V. II

Va.

Vc.

Ru - - fer mei - ner qua-

Sing-stimme

V. I

V. II

Va.

Vc.

41 42

33 34 35  
kel die ge-sich - - ter die freund - - lich e - ben noch zu mir sich dreh - ten.

len bist nun er - lo schen ganz in tie - fern glu - ten.

43 44



bergs anzutreffen ist. Das heißt: bei der prinzipiellen Umkehrung des Verhältnisses von melodischer und rhythmischer Variation dürfte der letzte Satz von op. 10 insofern eine besondere Rolle gespielt haben, als die rhythmisch veränderte Wiederkehr der melodischen Verhältnisse ganzer Abschnitte einerseits eine Abkehr vom traditionellen Modus der Wiederholung bedeutet, so wie sie andererseits dem traditionellen Prinzip der Wiederholung ganzer Formteile noch verhaftet ist – eine Bindung, die der Komponist schon in den auf das Quartett op. 10 folgenden Werken aufgibt. Oder anders: kaum zufällig wohl legte Schönberg gerade in op. 10/IV besonderes Gewicht auf den Zusammenhang durch ein getreues Festhalten am melodischen Material ganzer Abschnitte, handelt es sich doch dabei um eine jener Arbeiten, in denen er auf den Zusammenhang durch harmonische Beziehungen und durch die Wiederkehr gleicher oder sich entsprechender metrisch-rhythmischer Formelemente erstmals mehr oder weniger gänzlich verzichtet.

Der Vergleich des Themas von op. 10/IV mit seiner Wiederholung vermochte, wenngleich nur andeutungsweise, die historisch bedeutsame Stellung dieses Stückes am konkret satztechnischen Detail zu exemplifizieren; am Ort ihrer Entstehung gewissermaßen konnten zwei Prinzipien der Neuen Musik demonstriert werden. Vertiefen ließe sich das dabei gewonnene Bild durch eine Analyse des Themas selbst, die dieser Beitrag schuldig geblieben ist. Die Organisation der horizontalen und vertikalen Bezüge dieses Themas nämlich, desgleichen seine metrischen Strukturverhältnisse, lassen nicht weniger als die demonstrierten Verfahrensweisen den Schluß zu, daß Schönberg selbst den in diesem Thema vertonten George-Vers als Kommentar dessen verstanden wissen wollte, was sich in ihm, wie im ganzen folgenden Satz, als Neue Musik ankündigt, daß er in bezug auf den in diesem Thema erreichten Stand der Satztechnik und, übersetzt in eine poetische Metapher, selbst geäußert haben könnte: "Ich fühle luft von anderem planeten".

#### Anmerkungen

- 1 Zitiert nach J. Rufer, Von der Musik zur Theorie – Der Weg Arnold Schönbergs, in: Zeitschrift für Musiktheorie II, 1971, H. 1, S. 1.
- 2 E. Stein, Neue Formprinzipien, in: Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch IV, 1924, S. 289.